

# QUANDO O OLHAR SOCIOLÓGICO BUSCA UM POVO INVISIBILIZADO – A QUESTÃO INDÍGENA E A PRODUÇÃO MUSICAL DE MILTON NASCIMENTO

## INTRODUÇÃO

O presente artigo trata da produção musical do cantor e compositor brasileiro Milton Nascimento, focando nas músicas que abordam as questões indígenas. Nesse contexto, dois discos serão privilegiados: *Geraes*, de 1976, e *Clube da Esquina 2*, de 1978, devido à recorrência da temática nos dois trabalhos. Neles, seis músicas fazem referência direta ao universo indígena: *Promessas de Sol* (*Geraes*), *Ruas da Cidade*, *O que foi feito devera*, *Canoa*, *Canoa* e *Testamento* (*Clube da esquina 2*). Embora a composição melódica seja parte importante quando se trata de análise de produtos musicais, dentre elas, duas músicas foram escolhidas, sobretudo, por sua estrutura discursiva, considerando que ambas sintetizam a imagem do índio elaborada pelo grupo do qual Milton Nascimento fazia parte.

Utilizando o conceito de “campo” e de “espaço de possíveis” formulado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, buscamos explicar como o contexto histórico do período, marcado pela ditadura militar e uma política desenvolvimentista de segregação e genocídio das comunidades indígenas, contribuiu para a emergência do tema no cenário musical brasileiro.

Este artigo encontra-se dividido em dois momentos. Inicialmente foi preciso contextualizar a produção do intérprete mineiro no âmbito da história nacional, para, em seguida, partir para a análise das músicas escolhidas.

## EM MINAS, HAVIA UM CLUBE...

### Primeiro momento.

A produção musical de Milton Nascimento pode ser contextualizada a partir da referência a um período no qual o Brasil buscava consolidar o processo de

modernização iniciado com a Revolução de 30 e o enfraquecimento das oligarquias agrárias no controle político e econômico do país. A industrialização brasileira exigiu a difusão de um forte sentimento nacionalista que buscasse diferenciar a produção nacional (musical, literária, artística, tecnológica) daquela elaborada na Europa.

As cidades, em especial o eixo Rio – São Paulo, polo industrial, cresciam cada vez mais à custa da migração de famílias provenientes das regiões de base agrária, sobretudo do Norte e Nordeste brasileiros, as quais abandonavam a terra em que nasceram à procura das oportunidades alardeadas pelo mercado desenvolvimentista. O espaço urbano exercia força no imaginário social, ao mesmo tempo em que se acumulavam os problemas decorrentes desse crescimento desordenado.

Na produção artística a partir dos anos 60, especialmente na literatura e na música, a prosa urbana era cada vez mais explorada. A cidade passou a ser cantada, alardeada e reinventada, acomodando os muitos ritmos e estilos que se esforçavam para penetrar no cotidiano da massa trabalhadora que se formava. O teatro, os bulevares, os bares e os restaurantes eram palco de toda uma vida boêmia e intelectual em expansão.

Após o golpe militar de 64 e a instauração de um Estado autoritário que limitava a atividade pública e cerceava o direito de expressão do povo, emergem movimentos musicais como o Clube da Esquina e a Tropicália, verdadeiras expressões de contestação no campo musical da época. Segundo Bruno Viveiros Martins o período entre 1968 e 1979 marcou um momento de forte discussão em torno da identidade política e cultural do país. Vários artistas tornaram-se importantes atores políticos que se contrapunham à ordem ditatorial vigente. O teatro, a música, a arte de maneira geral figura como meio favorável à difusão de um conjunto de valores contrários àqueles defendidos pelo poder militar. Artistas como Chico Buarque de Holanda, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Edu Lobo, Marcos Valle, Sidney Miller e Sérgio Ricardo eram apontados pelos relatórios oficiais como inimigos do Regime militar. As letras elaboradas por esses artistas eram vistas como uma ameaça à ordem, pois, elas criticavam o militarismo, a concentração fundiária e de renda, a

censura aos meios de comunicação, a repressão policial, o alinhamento político e econômico aos EUA, bem como, o tratamento destinado às minorias.

Nesse contexto, podemos perceber a existência de um domínio musical, ou um campo artístico no cenário brasileiro, em que tanto o *Clube da Esquina* como a Tropicália faziam parte, pois, utilizando o conceito de campo de Pierre Bourdieu, desenvolveram suas ações a partir de *um conjunto de relações objetivas e históricas portadoras de valores particulares que lhe deram significados*. Esses movimentos musicais só existiram como expressões políticas integradas porque além de compartilhar uma mesma conjuntura histórica, assumiram uma tomada de posição, dentre as muitas possíveis, configurada pelas mesmas escolhas objetivas em sua prática: a contestação do regime político ditatorial militar.

Em 1972, foi lançado o álbum *Clube da Esquina*. Considerado um marco na Música Popular Brasileira, o disco nasce da amizade de Milton Nascimento com os irmãos Marcio e Lô Borges. Mais do que um disco, o *Clube da Esquina* tem sido apontado por muitos como um verdadeiro movimento artístico, marcando o início da carreira de artistas renomados como Toninho Horta, Tavinho Moura, Flávio Venturini, Beto Guedes, Ronaldo Bastos, o letrista Fernando Brant e o próprio Lô Borges, com quem Milton Nascimento divide a autoria do disco. As letras dessa “boemia revolucionária” foram criadas em um clima de descontração.

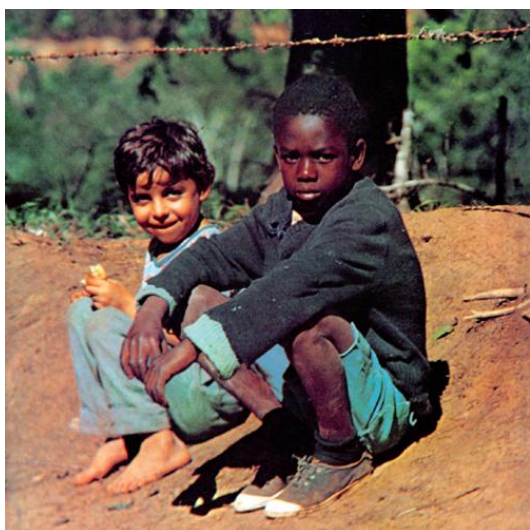


Figura 1 - Capa do disco *Clube da Esquina* (1972).

A amizade, a informalidade e os sonhos de liberdade em comum foram, nas palavras de Martins, “a mola propulsora da obra conjunta realizada por esses compositores” (MARTINS, 2009:17).

Quando foi lançado, o disco não foi aclamado pela crítica musical da época, mas logo se tornou referência para muitos

músicos em todo o país. O disco, em normas melódicas é bastante inovador, trazendo uma mistura de sons com várias influências musicais. Dentre tais influências, as mais marcantes são os Beatles, o jazz, a música folclórica mineira, a música latino americana, a música africana, além de muitas outras. Tudo isso aliado a letras com forte cunho social, as quais tratavam de várias questões pertinentes ao momento em que o país se encontrava.

Na luta contra o cerceamento do debate político e a restrição da liberdade, os compositores do Clube da Esquina tramaram a resistência, conjurando idéias com o propósito de intervir na cena pública, agindo, sobretudo, na “alma dos cidadãos”, para estabelecer no mundo em que viviam os alicerces de sonhos a serem realizados imediatamente [idem].

A escolha por temas que abordassem as minorias étnicas acompanha boa parte da produção musical de Milton Nascimento. Tal disposição acha-se vinculada à própria trajetória do artista e à inserção de questões étnicas no campo musical brasileiro. Embora os negros tenham deixado traços indelévels na musicalidade brasileira, o que se convencionou chamar de música popular brasileira (MPB) é um domínio artístico no qual não prevalece essa etnia. Dessa forma, podemos notar, por parte, não só de Milton, mas de outros artistas oriundos de grupos minoritários, uma postura de afirmação diante do grupo simbólica e economicamente dominante.

Nascimento, um músico negro, celebra em suas canções temas que abordam a formação do povo brasileiro, abrangendo setores marginalizados da sociedade. Títulos como *Reis e Rainhas do Maracatu*; *Canoa, Canoa*; *O cio da terra*; *Maria, Maria e Primeiro de maio* tratam de realidades diversas, mas que possuem em comum o fato de compreenderem grupos historicamente oprimidos (no caso das músicas citadas acima, negros, índios, trabalhadores rurais, mulheres e operários respectivamente.)

A referência a elementos ligados ao universo indígena (ou pelo menos que a sociedade dominante dita como pertencentes a tais grupos) é recorrente na obra do cantor. Em alguns momentos, o diálogo se faz de maneira sutil, por exemplo, com a utilização de instrumentos que lembram a sonoridade indígena. Essa situação relaciona-se, também, com uma característica do campo musical brasileiro do período, a busca por

intercâmbios musicais com outros povos latino-americanos, que, no caso da produção de Milton Nascimento, será uma constante.

Em sua obra a tendência ao diálogo com a musicalidade latino-americana já se apresentava, de forma incisiva, desde os primeiros discos. Ao longo da década de 1970, o intercâmbio entre músicos, oriundos dos mais diversos recantos da América Latina, era uma prática bastante difundida. Artistas consagrados como Mercedes Sosa (argentina), Chico Buarque de Holanda (brasileiro) e Silvio Rodríguez (cubano) realizaram diversos trabalhos em conjunto. As parcerias musicais refletiam uma convergência de interesses, provenientes de uma conjuntura política marcada pelo autoritarismo na América Latina.

Nos discos *Geraes* e *Clube da Esquina 2*, o acompanhamento musical de algumas canções era realizado em parceria com grupos que procuravam inspiração na musicalidade dos povos indígenas da América do Sul. No caso do primeiro disco, o Grupo Agua, conjunto chileno de música andina, acompanhava as músicas *Caldera*, de composição do próprio grupo, e *Promessas de Sol*. No disco *Clube da esquina 2*, o acompanhamento de *Credo* e *Casamento de Negros*, música recolhida e adaptada do folclore chileno por Violeta Parra, é realizado pelo grupo Tacuabé, conjunto musical (todos os componentes com formação clássica) que interpretava músicas originárias do folclore sul americano. O grupo justificara seu nome a partir da história de um índio sul americano, do século XVI que, depois de ter sido raptado e levado para Paris, morreu de tristeza na jaula onde era exposto aos visitantes.

Há, também, ocasiões em que a referência ao universo indígena era feita de forma explícita. Durante a década de 1970, notícias sobre os povos indígenas enchiam as páginas dos jornais do Brasil e do mundo. As frentes de expansão, para o centro e para o norte do país, ocasionaram novos contatos, deslocamentos populacionais, epidemias, confrontos e diversos outros problemas. Desde o período populista, o avanço para o “desabitado” Oeste do país vinha sendo uma meta. Os sucessivos governos, agindo sob o signo do desenvolvimento, difundiram a necessidade de expandir as fronteiras de sua progressista “civilização”, a fim de proporcionar alimentos para uma

população em pleno processo de urbanização e aliviar as tensões populacionais dos centros urbanos.

Com o regime pós 1964, essas tendências se reforçaram. Contudo, o projeto militar continha significativas diferenças, em relação às propostas anteriores. As preocupações geopolíticas, já existentes entre os governantes populistas, tomaram uma nova dimensão com a ditadura. Era preciso garantir a segurança nacional. Para tanto, a completa integração do território brasileiro era uma urgência. No âmbito econômico, a prioridade era a modernização e expansão do agronegócio, almejando o mercado externo, a fim de garantir divisas que subsidiassem a industrialização.

O governo ditatorial contava com ampla colaboração do capital privado nacional e, principalmente, aquele de origem internacional. Em contrapartida, o Estado brasileiro oferecia incentivos fiscais para empresas agrícolas que desejassem se instalar na chamada *Amazônia Legal*. O regime militar destinou vultosos investimentos para obras de infra-estrutura na região, principalmente, no setor de transportes.

Em seu livro *Vítimas do Milagre: Os índios e o desenvolvimento no Brasil* (1998), Shelton Davis relata o impacto do projeto desenvolvimentista do governo brasileiro sobre as populações indígenas, durante os anos de 1970. Esse antropólogo americano realizou sua pesquisa, pautando-se, sobretudo, no material publicado na imprensa nacional e internacional. Nesse trabalho, Davis trata da repercussão de denúncias feitas contra funcionários do antigo Serviço de Proteção ao Índio.

Neste período, vários pronunciamentos de sociedades antropológicas e científicas a respeito do impacto causado pelo projeto desenvolvimentista do governo brasileiro sobre as populações indígenas tornaram-se grande fonte de problemas para o novo Governo Militar do Brasil e produziram momentaneamente uma onda de protestos no mundo inteiro. É preciso lembrar que vários jornais na época (dentre eles, o *Jornal do Brasil*, 9 de junho de 1968; *Le monde*, 15 de março de 1968; *Sunday Times*, de Londres, 23 de 1969), acusaram o Governo brasileiro de consentir com uma política genocida.

Essas notícias (a exemplo do genocídio da comunidade indígena Ava-Canoeiro)<sup>1</sup> repercutiam no grupo musical ao qual Milton Nascimento estava vinculado, tornando-se alvo de inquietações e debates entre seus membros. O depoimento de Fernando Brant, sobre o processo de composição da música *Canoa, Canoa*, atesta tal fato: “Eu fiz a letra pensando nas histórias dos índios Ava-Canoeiros, que o Tavinho Moura me contara... O Tavinho que me contou essa história e eu fui procurar saber mais.”<sup>2</sup> Este depoimento permite apreender indícios acerca das dinâmicas de criação artística que permearam a concepção do álbum *Clube da Esquina 2*.

As músicas que abordam o universo indígena, nos discos *Geraes* e *Clube da esquina 2*, trazem a figura de um índio-mártir, que historicamente agoniza por conta dos perniciosos avanços dessa sociedade, evidentemente marcada por uma representação predominantemente não-índio. Outrora altivo, bem como, justo e forte, muito próximo da visão consagrada pelos escritores nativistas do século XIX, esse indígena estaria em vias de extinção. As músicas *Promessas de Sol (Geraes)*, *Ruas da Cidade*, *O que foi feito devera* e *Testamento (Clube da esquina 2)* reelaboram, de certa forma, essa imagem do índio brasileiro.

Alcida Rita Ramos, em artigo tratando de como as entidades de “apoio” aos índios criaram a figura de um nativo “virtuoso”, afirma que “o tema ‘índio’ era uma das poucas tábuas de salvação que flutuavam no mar da censura e das represálias à liberdade de expressão”<sup>3</sup>. Nesse contexto, a autora ressalta que, no caso do ativismo indigenista dos anos 1970, utilizava-se esta questão indígena para “ventilar críticas ao regime militar sem incorrer em maiores repressões”.<sup>4</sup> De fato, a denúncia à situação dos

---

<sup>1</sup> Mais detalhes deste episódio podem ser encontrados no documentário realizado pela jornalista Mara Moreira: *Avá-canoeiro: a teia de um povo invisível* (2006).

<sup>2</sup> Fonte: [http://www.museudapessoa.net/clube/expo\\_clube2/](http://www.museudapessoa.net/clube/expo_clube2/).

<sup>3</sup> Fonte: RAMOS, Alcida Rita. *O índio hiper-real*. Revista brasileira de Ciências Sociais. Disponível na Internet via WWW.URL: [http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_28/rbcs28\\_01.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_28/rbcs28_01.htm).

<sup>4</sup> Idem.

povos indígenas no período atacava um importante pilar do governo militar – o projeto de modernização econômica e integração nacional do Brasil.

Então jovens músicos oriundos predominantemente da classe média, eles compunham o grupo musical do qual Milton Nascimento fazia parte, recorrendo a temas que negavam a lógica tecnocrata do governo militar. Enquanto, em 1973, o governo autoritário propunha um “milagre econômico”, Milton Nascimento e os outros integrantes do *Clube da Esquina* lançavam de modo irônico o *Milagre dos Peixes*, disco que teve quase todas as suas letras censuradas. Fernando Brant, parceiro de Milton Nascimento em *Promessas de Sol*, *O que foi feito devera* e *Canoa, Canoa*, revela que, durante o período, ele retirou muitos dos seus temas da natureza. Em *Canoa, Canoa*, o compositor afirma ter tencionado criar um “hino de amor aos índios, aos peixes, aos rios, à natureza”.<sup>5</sup>

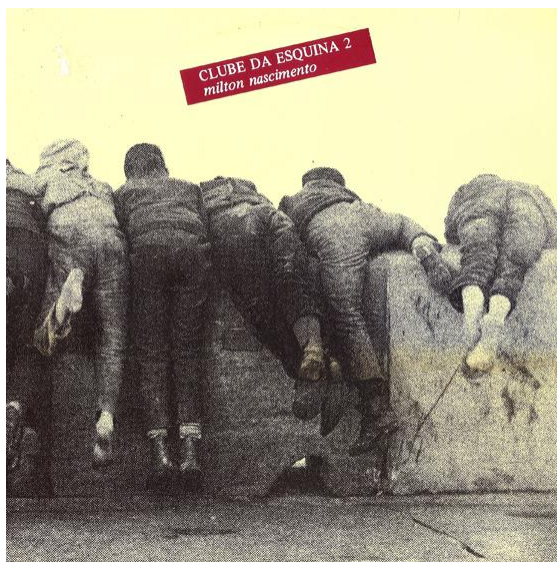


Figura 2 – Capa do disco Clube da Esquina 2 (1978)

Em 1978 veio a público o disco *Clube da Esquina 2*. Neste trabalho, bastante aclamado pela crítica da época, a musicalidade de Milton Nascimento trazia, apesar da melancolia habitual de suas obras, uma ponta de otimismo advinda das transformações políticas que se operavam no país com o processo de reabertura política. Entre as vinte e

<sup>5</sup> Fonte: [http://www.museudapessoa.net/clube/expo\\_clube2/](http://www.museudapessoa.net/clube/expo_clube2/).



três músicas do disco, podemos notar referências diretas à temática indígena em pelo menos quatro delas: *Canoa*, *Canoa*, *Testamento*, *O que foi feito Devera* e *Ruas da Cidade*.

A trajetória musical de Milton Nascimento, não apenas a frente do movimento Clube da Esquina, mas em seus outros projetos, foi marcada pelo engajamento político. Suas letras representam a disposição da juventude de uma época, não apenas do Brasil, mas do mundo, pois esta se levantava contra a opressão, seja erguendo barricadas em Paris ou aderindo à contracultura e ao movimento *hippie* nos anos 80. Perseguido pela ditadura, Milton Nascimento carrega, como muitos de seu tempo, as marcas legadas pela tomada de posição de levantar a voz em uma época de supressão da liberdade de expressão.

### **Segundo momento.**

A teoria geral dos campos, formulada pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, oferece uma interessante perspectiva de análise para se formular uma apreensão do campo musical brasileiro a partir de homologias estruturais entre este e outros campos de ação social, sobretudo aqueles que se configuram na esfera da arte. A compreensão do leque de possibilidades, ou como denomina este sociólogo, do “espaço de possíveis”<sup>6</sup>, configurado nos anos 1970, pode ser utilizado no estudo da trajetória de Milton Nascimento, procurando, sempre, relacioná-la às dinâmicas internas de seu meio específico. Neste sentido, as tomadas de posição assumidas por Milton Nascimento vinculam-se, de forma não exatamente deliberada, à posição social ocupada pelo artista no contexto político e econômico brasileiro dos anos 1970, bem como a disposições manifestas ao longo do processo de constituição de suas parcerias, filiações artísticas e outros elementos ancorados na lógica do domínio musical nacional.

A articulação entre as noções posição, disposições e tomadas de posição, aponta um modo de análise relacional que configura a questão política e econômica do Brasil não como um fator determinante, mas como um dentre os *elementos influenciadores* da

---

<sup>6</sup> BOURDIEU, Pierre. Razões Práticas: sobre a teoria da ação. Campinas. Papirus, 1996.

produção musical elaborada por Milton Nascimento. Por meio deste, é possível apreender a particularidade deste engajamento político não como uma condição necessária imposta pelo contexto. De fato, revela-se esta como uma dentre as possibilidades de produção musical da época, dialogando com ritmos, grupos e canções que não tinham em sua estrutura elementos de contestação e ruptura à ordem vigente, a exemplo da Jovem Guarda.

Assim, o campo musical brasileiro da década de 70 permitiu, em seu espaço de possíveis, o qual descortina os muitos caminhos artísticos que se poderia tomar que Milton Nascimento abordasse temáticas envolvendo questões do mundo social brasileiro e ao mesmo tempo em que atendia aos imperativos do campo no que tange à qualidade artístico-musical. Sem ignorar a importância do ambiente politizado que caracterizava fortemente o período, esta análise aborda o modo como as questões que mobilizaram amplos debates sobre o tema da etnicidade e identidade nacional foram refratadas segundo a lógica de autonomização que embasa as dinâmicas do campo da arte.

O lançamento do disco *Clube da Esquina 2* e as referências diretas à temática indígena presentes na obra, são frutos tanto de um processo subjetivo de identificação temática, como do fato de ter sido lançado em um ano (1978) de muitos protestos e mobilizações de diversos setores da sociedade civil brasileira contra um projeto que, segundo a antropóloga Alcida Rita Ramos, buscava retirar os direitos políticos dos índios perante a lei classificando-os, não mais como índios, mas como indivíduos comuns, ignorando suas diferenças étnicas e culturais <sup>7</sup>. Tal fato era pensado pela ditadura como necessário para a consolidação da política desenvolvimentista e da abertura dos territórios “não explorados” ao capital internacional.

Dentre as músicas citadas neste artigo, duas foram escolhidas para análise de sua estrutura discursiva: *Promessas de Sol* e *Canoa, Canoa*, pois ambas sintetizam a

---

<sup>7</sup> Fonte: RAMOS, Alcida Rita. *O índio hiper-real*. Revista brasileira de Ciências Sociais. Disponível na Internet via WWW.URL: [http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_28/rbcs28\\_01.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_28/rbcs28_01.htm).

imagem de índio construída por Milton Nascimento e seus parceiros musicais nesta e em outras ocasiões.

A letra de *Canoa*, *Canoa* celebra o que seria o modo de vida da população Avacanoero. O nome do grupo deve-se ao fato desses índios serem considerados exímios remadores. Assim, a música traz constantes referências a embarcações, rios e várias espécies de peixes. A própria melodia lembra a cadência de remos na água:

*Canoa, canoa desce*

*No meio do rio Araguaia, desce*

*No meio da noite alta da floresta*

*Levando a solidão e a coragem*

*Dos homens que são*

*Ava avacanoê*

*Ava avacanoê*

*Avacanoero prefere as águas*

*Avacanoero prefere o rio*

*Avacanoero prefere os peixes*

*Avacanoero prefere remar*

*Ava prefere pescar*

*Ava prefere pescar*

*Dourado, arraia, grumatá*

*Piracará, pira-andirá*

*Jatuarana, taiabucu*

*Piracanjuba, peixe-mulher*

*Avacanoeiro quer viver*

*Avacanoeiro só quer pescar*

*Dourado, arraia e grumatá*

*Piracanjuba, peixe mulher.*

Essa canção diverge daquelas abordadas até este momento por não conter o mesmo sentido trágico que as anteriores. Sua letra, entoada de maneira agressiva (em alguns momentos, gritada), apresenta um cenário fluvial, onde uma canoa desce mansamente pela imensidão das águas. Nesse percurso, o narrador revela que os Ava-Canoeiros desejam apenas manter seu estilo de vida, fonte de sua sobrevivência, ou seja, querem o rio para pescar. O refrão é então enunciado de maneira dramática, um clamor pela sobrevivência do rio e dos peixes.

O elemento agônico é apresentado de maneira bastante sutil: o rio vai levando “*a solidão e a coragem dos homens que são Ava Canoeiro*”. Desde a década de 1970, a palavra solidão vem sendo associada simbolicamente ao grupo Ava Canoeiro. O caso Ava-Canoeiro ganhou notoriedade na imprensa da época. Com sua população significativamente reduzida, após séculos de conflitos com a população dita branca, essa tribo do Brasil Central tornou-se símbolo da tragédia que estaria acometendo as populações indígenas brasileiras. As frentes de contato, realizadas nas décadas de 1970 e 1980, com o intuito de promover assistência indigenista, encontraram grupos mínimos, dispersos em vasto território. Assim, devido a essa redução populacional, encontramos títulos como, por exemplo, o da revista “*overmundo*”: *Avá-Canoeiro – Solidão como herança*.

Outro aspecto que podemos evidenciar a partir da leitura da letra dessa música, característica que também é uma constante na elaboração da imagem dos indígenas na obra de Milton Nascimento, é a associação destes ao ambiente florestal. Essa construção, bastante solidificada no imaginário popular brasileiro, relaciona, necessariamente, o índio à floresta. Cria-se assim a figura de um “índio amazônico”.

Em *Canoa Canoa*, os Ava-Canoeiros e o rio são tratados como elementos indissociáveis.

A música *Promessas do Sol* sintetiza o caráter trágico com o qual o índio é representado na música do intérprete mineiro. Oitava faixa do disco *Geraes*, foi gravada com a participação do grupo Agua. *Promessas do Sol* parece sair da grande celebração andina, que é a música *Caldeira*, para desaguar em um grande lamento. Sua melodia, monótona e arrastada, lembra uma cerimônia fúnebre. A letra da música, composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, é lastimosa. Nela, um índio narra o cenário em que se encontra, definindo-se como “*o que já foi*”. O índio assim se define, pois a sociedade lhe cobra força, beleza e justiça, valores que, segundo ele, já não possui: “*Você me quer forte e eu não sou forte mais, sou o fim da raça, o velho, o que já foi*”.

É possível, a partir do trecho supracitado, deduzir alguns aspectos dessa imagem trágica de índio. Podemos notar uma reação à visão heroica do indígena, secularmente difundida na sociedade brasileira. O índio heroico dos romances alencarininos já não existe, estaria sendo morto aos poucos. Já não é forte, nem belo, nem justo, pois fora privado de tudo, inclusive de si mesmo. Dessa forma, podemos perceber o elemento agônico da música: “*Me levaram tudo que um homem podia ter, me cortaram o corpo à faca sem terminar, me deixaram vivo, sem sangue, apodrecer.*” Para esse índio, torturado e mutilado, uma morte rápida seria mais digna: “*Rezo pelos deuses da mata pra me matar*”. Essa imagem de um índio decadente é bastante corriqueira na música brasileira a partir do período abordado neste artigo, encontrando paralelos no cinema, na literatura, nas artes plásticas e em diversas outras manifestações artísticas na década de 1970.

O índio cantado por Milton Nascimento é um índio que sofre os males do desenvolvimento econômico brasileiro, é um índio que até hoje luta para continuar existindo em uma sociedade na qual há muito tempo não é percebido de fato. A luta indígena é eminentemente política, mas também econômica, social, cultural, territorial. É uma disputa contra a invisibilidade e a segregação que lhe vem sendo impostas ao

longo dos séculos e, nesse cenário de tensões, as canções de Milton Nascimento fazem eco a tal disputa, possibilitando o trânsito desta inclusive para o campo artístico.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

No Brasil, a moderna canção popular se consolidou em um momento de afirmação da identidade nacional. O estabelecimento de grandes centros urbanos, na primeira metade do século XX, acarretou o desenvolvimento de novas esferas de discussão. Nessa conjuntura, o cantor popular assumia uma posição de destaque, suscitando o debate de questões pertinentes às transformações pelas quais o país passava.

Na década de 1960, se estabelecia um regime político autoritário que, por meio do cerceamento das liberdades individuais, agia em prol dos interesses do grande capital internacional. No campo da produção musical, as tensões políticas repercutiam, ocasionando a mobilização de diversos artistas insatisfeitos com o direcionamento político do país. Embora não tenha sido um movimento uniforme, a contestação às normas vigentes, no âmbito da criação musical, alcançou grandes proporções, revelando-se uma eficaz ferramenta de luta política.

Um grupo de jovens músicos, inspirados no rock inglês e na bucólica paisagem das serras mineiras, refutava a lógica desenvolvimentista assumida pelo Estado brasileiro, cantando a liberdade, a amizade e a natureza. Entre eles, Milton Nascimento se destacava no cenário musical da época. Bastante reverenciado por sua qualidade vocal, o cantor adquiriu elevado prestígio na denominada MPB por atender aos imperativos deste campo específico. Nesse domínio, sua trajetória distingue-se por tomadas de posição caracterizadas por temas que contemplam a realidade de grupos historicamente oprimidos na sociedade brasileira.

Nesse contexto, a realidade vivenciada pelas populações indígenas brasileiras, na década de 1970, inspirou a elaboração de canções que apresentam a figura de um índio no findar de sua existência. Essas composições aglutinam algumas representações, dos povos indígenas, consagradas no imaginário popular brasileiro. Assim, a decadência

contrasta com a imagem de um índio “corajoso”, “forte” e “digno”. Virtudes que, com o avanço da “civilização” brasileira, estariam se desvencilhado desses povos.

Por fim, é preciso dizer que elementos conceituais da teoria geral dos campos, elaborada pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, tais como: campo artístico, posição social, disposição e tomada de posição, bem como trajetória, subsidiaram a abordagem sociológica desta produção musical, buscando fazer convergir de modo não determinístico produção artística e contexto sócio-histórico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Marcio. Os sonhos não envelhecem, histórias do Clube da Esquina. São Paulo: Geração, 2008.

BOURDIEU, Pierre. Razões Práticas: sobre a teoria da ação. Campinas. Papyrus, 1996

CUNHA, Edgar Theodoro. Cinema e imaginação: A imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70.

DAVIS, Shelton H.. Vítimas do milagre: o desenvolvimento e os índios do Brasil: Rio de Janeiro: Zahar. 1978

DOLORES, Maria. Travessia, a vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2009.

GARFIELD, Seth. A luta indígena no coração do Brasil – Política indigenista, a marcha para o oeste e os índios xavante (1937-1988). São Paulo: UNESP, 2011.

MARTINS, Bruno Viveiro: Som imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). Revista Brasileira de História. Disponível na Internet via WWW. URL: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882004000100005&script=sci\\_arttext&tlng=en](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882004000100005&script=sci_arttext&tlng=en). Em 20 de Agosto de 2010.

RAMOS, Alcida Rita. O índio hiper-real. Revista brasileira de Ciências Sociais. Disponível na Internet via WWW. URL: [http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_28/rbcs28\\_01.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_28/rbcs28_01.htm)